DISCURSO CÓMICO Y DISCURSO DE GÉNERO EN LAS TRAGEDIAS GROTESCAS DE CARLOS ARNICHES

Rakhel Villamil-Acera
Adelphi University

Resumen: El discurso cómico y sus funciones en *La señorita de Trevélez* (1916) y *La condesa está triste* (1930), dos de las siete tragedias grotescas de Carlos Arniches, son un arma de doble filo en relación a las cambiantes normas de género imperantes en las primeras décadas del siglo XX. El discurso cómico deja en evidencia emergentes paradigmas de feminidad haciéndolos visibles a la audiencia. Estos paradigmas transmitidos desde el teatro nos aportan información sobre la feminidad y su relación con el poder. A su vez, proyectan un universo de expectativas colectivas consolidadas que sin embargo, cambian de horizontes a medida que avanza el siglo.

Dado que la construcción de género de los protagonistas está culturalmente ligada a unas normas sociales, su performatividad en el teatro pone de manifiesto las expectativas de feminidad de la época y la particular visión con que Carlos Arniches las lleva a escena. El discurso cómico canaliza el discurso de género en estas tragedias grotescas y media unos paradigmas que acompasan y/o sublevan el pulso entre la tradición y la modernidad española.

Palabras clave: discurso cómico y de género, tragedias grotescas, Carlos Arniches, feminidad, poder, tradición y modernidad españolas.

Abstract: Comic discourse and its functions in *La señorita de Trevélez* (1916) and *La condesa está triste* (1930) – two grotesque tragedies by Carlos Arniches – represent a double-edged sword in relation to changing and dominant gender norms during the first decades of the XX century. Comic discourse renders emerging paradigms of femininity visible to the audience. These paradigms transmitted though theater give us information about femininity and its relation to power. They also project well-established collective expectations among the audiences of Madrid, which will eventually change as the century progresses.

Since gender construction of the main characters is culturally attached to social norms, its performativity in the

theater reveals some conventions of femininity of that historical period and also Carlos Arniches's artistic view. Comic discourse mediates the gender discourse of these two grotesque tragedies as well as the dominant paradigms, which either conform to or question Spanish tradition and modernity.

Key words: comic and gender discourse, grotesque tragedies, Carlos Arniches, Spanish feminity, power, tradition and modernity.

1. Discurso, teatro y mujer durante las primeras décadas del siglo XX.

En este estudio entendemos "discurso" como "language in use relative to social, political and cultural formations- it is language reflecting social order but also language shaping social order, and shaping individuals' interaction with society " (Jaworski y Coupland 3). Durante las primeras décadas del siglo XX, el teatro más popular de Madrid fue el género chico. A grandes rasgos se caracterizaba por ser breve, por incluir personajes populares y sobre todo, por su optimismo. Este teatro había creado un discurso cómico que si bien sintonizaba con los valores burgueses de la sociedad de la Restauración, había logrado subvertir el lenguaje del romanticismo. A ello contribuyeron los dialectos literarios, principalmente los que recrean el habla popular madrileña y andaluza que autores como Carlos Arniches, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y Pedro Muñoz Seca entre otros, llevaron a escena para deleite del público.[1] Dialecto literario es el recurso estilístico que consiste en la representación de hablas no estándares para caracterizar la lengua de los personajes, a menudo estereotipada, mediante la selección de un número limitado de rasgos lingüísticos. La comicidad de estos dialectos literarios era principalmente verbal y funcionaba como un mediador social que arreglaba los conflictos domésticos a los que se enfrentaban los personajes. De esta manera, se perpetuaba la imagen de una sociedad que paternizaba las clases bajas a expensas de satisfacer el gusto burgués. Sin embargo, desde un punto de vista poético había abierto una línea para la experi-

mentación y los cambios cuya herencia se observa en las tragedias grotescas.

A pesar de que la tragedia grotesca tiene sus antecedentes en el teatro grotesco italiano, no cabe duda de que el espíritu de lo grotesco "llega a Europa tras el proceso de desrealización originado por movimientos estéticos como el simbolismo, el modernismo y finalmente el expresionismo todo ello unido a otras formas de pensamiento como las doctrinas de Freud, Bergson, incluso... el cine de Charles Chaplin" (Sánchez Sánchez 226).[2] Esta idea no implica que el espíritu de lo grotesco necesitó de la llegada a España del teatro italiano porque en realidad, "la deformación grotesca refleja la situación interna general de la sociedad de la época" (Lentzen 71). Las primeras décadas del siglo XX en España se caracterizan por un contexto social inestable debido a los sucesivos y dispares cambios políticos, sociales y económicos que en nada ayudan a posibilitar una estabilidad sino que por el contrario, suponen el desequilibrio necesario para el desarrollo estético del concepto de lo grotesco y su entusiasmada recepción por el público teatral.[3]

La situación social de las mujeres españolas sufrió transformaciones radicales como "el acceso a los niveles superiores de educación, la incipiente incorporación a las profesiones liberales, la integración paulativa en la vida política nacional..." (Nieva de la Paz 11). Estos cambios plantean una redefinición del concepto de ser mujer en estas décadas especialmente, el modelo decimonónico de "ángel del hogar", frente a la incorporación de la mujer a la vida pública. Estos modelos femeninos, el tradicional y el moderno, quedan reflejados en las tragedias grotescas y contribuyen a la formación del discurso de género. Carlos Arniches ha creado figuras de mujer que son motivo de burla. Se trata de un humor heredero en parte del discurso cómico del género chico que ahora coexiste con un poso de tristeza y patetismo, característica del efecto grotesco. Alienadas por la sociedad o por sus familias, sus acciones producen una risa que pone al descubierto conceptos prejuzgados y los límites morales de la España de las primeras décadas del siglo XX.

En 1918 se estrena, *¡Qué viene mi marido!*, primera obra de Arniches que recibe la nomenclatura genérica de

"tragedia grotesca". Dos años antes, en 1916, había estrenado *La señorita de Trevélez* bajo el título de "farsa cómica". Sigue en boga la discusión crítica sobre qué obras se consideran tragedias grotescas y cuáles no, ya que se trata de un problema que el propio Arniches "no resolvió satisfactoriamente" (Ríos Carratalá, *Arniches* 59).[4] Cuando Arniches estrena *La señorita de Trevélez*, llevaba estrenadas casi cien obras, la mayoría de ellas pertenecientes al género chico, por lo que ya estaba más que consolidado como autor cómico por el público de la escena teatral madrileña. La importancia del año 1916 en la trayectoria artística de Arniches fue el reconocimiento por parte de la crítica, concretamente el entusiasmo de los comentarios de Pérez de Ayala ante una obra como *La Señorita de Trevélez* (*Las máscaras* 173). Pérez de Ayala al hablar de don Gonzalo, protagonista de *La señorita de Trevélez*, señala la acertada contraposición de planos opuestos en el personaje ya que "conservar en el fiel la balanza, con risas y lágrimas contrapuestas, es de extremada dificultad en el arte escénico", además de apuntar la genialidad del autor al crear un personaje sabedor de su ridiculez (177). Es sin embargo, en las páginas dedicadas a ¡*Qué viene mi marido*! donde define el nuevo género como una tragedia escrita al revés:

> En la tragedia, la fatalidad conduce ineluctablemente al héroe trágico a la muerte, a pesar de cuantos esfuerzos se realicen por impedir el desenlace funesto. El héroe trágico no tiene más remedio que morirse. Por el contrario, el héroe de la tragedia grotesca no hay manera de que se muera ni manera de matarlo, a pesar de cuantos esfuerzos se realicen por acarrear el desenlace funesto. (188)

Posteriormente, Fernández Almagro se refiere a las tragedias grotescas como una nueva forma de arte que avanza un concepto moderno de entender el mundo y los sentimientos más profundos del ser humano ("Prólogo" 10). Este crítico avala las opiniones de Pérez de Ayala sobre la tragedia grotesca al observar que Arniches "se complace en las antítesis, en la composición de lo más dispar, con una voluptuosidad no exenta de lucha. Se lucha contra el

limitado mundo de las formas sensibles y de los conceptos prejuzgados con anhelo de nuevas ordenaciones" ("Lo grotesco" 2). De hecho, estas obras ponen al descubierto la compasión del autor hacia sus personajes, lo cual supone un cambio radical en la creación y tratamiento de los mismos. Recordemos que en los sainetes, Arniches se ríe a expensas de la clase desfavorecida de quienes ahora se compadece. De ahí, que Fernández Almagro considere este género una nueva línea poética "que desnuda un complejo de aspectos humanos" ("Lo grotesco" 2). Esta línea poética encuentra sus raíces en la manipulación lingüística heredera del género chico pero ahora, los héroes de las tragedias grotescas son grotescos "al verse impuestos por su creador a situaciones, que si bien propias de la comedia, son vistas por ellos con profunda seriedad" (Salinas 185-97). En las tragedias grotescas que nos ocupan, el discurso cómico acompaña la representación tradicional de la feminidad enfrentada ahora a nuevos paradigmas, más acordes con la realidad social contemporánea.

2. Los hermanos de Trevélez: la solterona y el provinciano modernizado.

Si tenemos en cuenta las palabras de Fernández Almagro sobre la modernidad en estas obras en cuanto que luchan contra conceptos prejuzgados y las de Pérez de Ayala, quien subraya el aspecto creativo del autor, es obvio que Arniches está fabricando personajes a su medida.

Alda Blanco, a propósito de *Canción de cuna* (1911) de María Martínez Sierra, reflexiona sobre el simbolismo del final de la obra en la formación del discurso de género. En este final, la protagonista, criada en un convento, sale para casarse, lo cual puede ser interpretado de dos maneras bien distintas. Según Blanco, "se muestra la conformidad de la mujer que acepta su papel de vivir dentro de los espacios materiales y psíquicos acotados para ella" o bien, "muestra la inquietud de la mujer que busca espacios de libertad pero que una vez encontrados es incapaz de hacerlos suyos" (78). El paralelismo con el final de *La señorita de Trevélez* sigue el camino contrario ya que

Flora de Trevélez decide recluirse en un convento para retirarse de la escasa vida pública que tenía. Se trata entonces de observar si los hermanos de Trevélez están llamados a mostrar conformidad con la forma de vivir socialmente esperada para ellos o si por el contrario, muestran inquietud para buscar y habitar espacios nuevos.

Florita de Trevélez es una soltera entrada en años que vive con su hermano mayor en una capital de provincias. Mediante una broma se les hace creer a los Trevélez que Florita tiene un pretendiente amoroso, para gran alegría de su hermano. Al descubrirse la burla, Florita se retira a un convento y Gonzalo se declara autosabedor de su ridiculez.

Ambos personajes son representados como seres ridículos físicamente además de estar alienados socialmente; ella por ser una cursi solterona y él por dejarse llevar por modernas costumbres a sus años, metáfora del universo de expectativas respecto a los papeles de género en la sociedad española de la época. Esta alienación se lleva a través de acotaciones y de diálogo. Se busca desestabilizar la rigidez del signo lingüístico para explorar nuevos mecanismos que permitan acceder a una mecánica anti-realista en la caracterización de personajes. De esta manera, se marionetizan y por tanto, quedan deshumanizados. Leamos por ejemplo, la acotación que presenta a Florita, "*Tose delicadamente. Se abre la ventana poco a poco, y asoma entre las persianas la cara ridícula, pintarrajeada y sonriente de la* SEÑORITA DE TREVÉLEZ" (94). En los diálogos hay un uso exagerado de palabras esdrújulas, acumulación de pronombres pospuestos y cultismos que parodian la retórica modernista y las heroínas del romanticismo como en "¡Cogiónos!" (128), "Figurémelo" (32) o "en el texto de esta carta voy yo misma. Léalo, compréndala y júzguele" (96). En esos momentos en que la lengua se aleja de la imitación empírica y entra en el nivel poético es cuando se alcanza mayor tensión grotesca y comicidad.

Caracterizada como típico personaje del "figurón grotesco" por Ruiz Lagos (280) o como una solterona que se resiste con un "gancho" por Torrente Ballester (261-62), Arniches construye un estereotipo de "ángel del hogar"

decimonónico que por ser anticuado para 1916 produce risa en el espectador.[5] Florita es un personaje atrapado en modelos de feminidad caducados que ha interiorizado el papel de ser mujer conforme al imaginario masculino. Ella no finge su personalidad sino que se presenta tal cual es y ve con normalidad el hecho de esperar a casarse para salir de la casa en la que vive con su hermano.[6] Al descubrirse la verdad, se retira a un convento. Este desaparecer puede interpretarse como la ausencia de un nuevo modelo de ser mujer y existir en una sociedad que aún relegaba a la mujer a la esfera privada es decir, al matrimonio, al amor y a la maternidad. Todo ello, desde una perspectiva relacional, esto es, en cuanto a su parentesco con los hombres por eso, son hermanas, esposas o hijas de. A su vez, como apunta Pérez de Ayala, el héroe de la tragedia grotesca no se muere como ocurre en la tragedia clásica. Flora no sabe la verdad de la burla. Por el contrario, piensa que ha sido víctima de un desengaño amoroso. Si supiera la verdad se moriría y por eso, la única solución que le da Arniches es recluirse. Metateatralmente, se trata de una burla de la heroína romántica, cuyo discurso se torna ahora bufo y de paso, se cuestiona.

A Don Gonzalo se le describe de la siguiente manera: "*Sale sombrero en mano. Viste con elegancia llamativa y extremada para sus años. Va teñido y muy peripuesto*" (101) y su forma de hablar, semejante a la de su hermana, también incluye un excesivo uso del diminutivo como en " Nada, hombre, nada. Total, un trajecillo *higge fashion*, un chalequito de fantasía, una corbata bien entonada, una flor bien elegida, un poquito de *caché*, de *chic*..." (101-102) o en "¡Venid, venid acá, picarillos irreflexivos, imprudentes!" (129), por citar unos ejemplos. La inclusión de anglicismos es muestra de la imagen moderna que Don Gonzalo desea mostrar y hablar como su hermana le hace parecer maternal. Arniches hace uso de la repetición y de palabras extranjeras, mecanismos heredados del discurso cómico tradicional, para crear una expectativa de comicidad conocida por el público.

Gonzalo de Trevélez subordina conscientemente su apariencia física a lo que la sociedad de la época considera juvenil y masculino por amor a su hermana. Es un agente

socialmente subordinado pero moralmente dominante. Se autodefine como "un viejo ridículo" por teñirse el pelo, tener amigos más jóvenes y vestirse de manera "artificiosa, complicada y/o afeminada", las tres acepciones de "amanerado" (*RAE* 53). Estas costumbres nuevas y modernas son motivo de burla por parte de los provincianos. Gonzalo decide quitarse la máscara. Se trata de una anagnórisis propia del melodrama. Como explica Ríos-Font:

> melodrama´s social dimension is conservative rather than progressive. Melodrama is ethical drama. It exists to legitimate and perpetuate the systems of moral values behind the institutions that structure society: family, law, government, and prescribed class and gender roles". Victim-protagonists, always virtuous, are identified with those institutions, and villains personify the threat of disorder. (53)

Al revelar el motivo de su apariencia disonante, Gonzalo hace visible la norma y así, la legitimiza. Sin embargo, también se ponen de relieve lo prejuzgado y las limitaciones sociales. Lo grotesco en Arniches no constituye su adhesión al regeneracionismo como propone Sánchez Sánchez entre otros, sino una propuesta estética moderna e innovadora para su época por mostrar en el teatro la vida con sus propias contradicciones, alejándose de las tendencias miméticas imperantes.

La risa es un fenómeno social y según Henri Bergson, corrige la conducta del ser humano. En esta obra es una técnica de dominación aplicada a figuras definidas como marginales esto es, las mujeres, que funciona como un vehículo conciliador para evitar que el público aburguesado se sintiera mal al reírse de la desviada performatividad de género de los hermanos de Trevélez. Como señala Pepa Anastasio, a propósito de la presencia femenina en los escenarios y la amenaza que esto suponía para la burguesía *noucentista*, se trata de una burguesía que "considera cualidades esenciales femeninas: la pasividad, la modestia, la virtud, la falta de interés por la sexualidad" (203). A su vez, al explicar el monólogo hablado de María Martínez Sierra *Una vida de mujer*, Anastasio observa

que se mencionan "aspectos que social y culturalmente empiezan a definir los roles de género: el colegio de monjas y la instrucción en habilidades que hacen de la joven burguesa una buena candidata para el matrimonio —el francés, el piano, bordar y soñar" (205). Flora decide irse al convento porque a pesar de tocar el piano y soñar con enamorarse, ya es mayor para el matrimomio. De este modo, Arniches expone una cuestión social como es el papel de la soltera y el trato injusto que recibe para proponer la educación como posible solución colectiva. De hecho, la educación caracterizará el nuevo tipo de "mujer moderna", a quien encontramos representada en el personaje de Gloria, de *La condesa está triste* (1930).

3. Gloria: una "mujer moderna".

Los casi quince años que transcurren entre el estreno de *La señorita de Trevélez* (1916) y *La condesa está triste* (1930) dejan una huella clara de la evolución del discurso de género en la sociedad española. Antes de la Guerra civil, numerosas escritoras y pensadoras como Concepción Arenal, Emilia Pardo-Bazán, Carmen de Burgos, Margarita Nelken o María Martínez Sierra entre otras, dejaron en sus escritos reflexiones sobre la identidad femenina. Carlos Arniches recrea en Gloria un nuevo tipo de mujer que posee educación, trabaja fuera del hogar y participa en la vida pública, acorde con el discurso de género avanzado por estas escritoras. Sin embargo, el discurso serio sobre la "mujer moderna" se suaviza con el discurso cómico.

La hermana de Gloria, Finita, sale con un señor mucho mayor que ella y su madre, Mila, con un joven de veinticinco. Finita está enamorada de los millones de su viejo acompañante y Mila de la idea de volver a sentir pasión amorosa en este caso, junto a un caradura cuyos planes secretos incluyen aprovecharse económicamente de ella. Gloria es una "mujer moderna", "versión española de esa *new woman* que tanto se distinguió por la lucha por el sufragio femenino", porque es ingeniera y porque decide salvar el honor de su familia (Nieva de la Paz 110). Se trata de dos actividades tradicionalmente llevadas a cabo

por hombres. Como apunta Nieva de la Paz, el trabajo femenino durante los años veinte y treinta "pasó a ser el auténtico `caballo de Troya´ de las crecientes demandas de emancipación por parte de las españolas de las clases medias, que desde finales del siglo XIX se incorporaban, venciendo múltiples dificultades, a las `nuevas profesiones´" (110). El hecho de que Gloria ejerza una profesión es motivo de burla en su propia familia, quien trivializa su dedicación profesional al referirse a ella como "La señorita ingeniero" (10), "mademoiselle Serrín" (15) o simplemente no saben exactamente cuál es su trabajo y la confunden con un "fogonero" (15). Solamente su prima Nela tiene buenas palabras sobre ella y la admira cuando dice, "¡Ay , chica, será algo rara; pero tienes una hermana que me encanta! Es de una independencia salvaje. Creo que tiene relaciones con un ebanista. ¡Qué original! El otro día la vimos en Estampa con un mono. ¡Iba vestida de lavacoches o fontanero?" (24). Para Nela, de familia aristócrata, Gloria representa el nuevo tipo de mujer porque trabaja, está enamorada de otro ingeniero industrial y se viste con ropa masculina. La comicidad que se desprende de la ignorancia de no saber la profesión de quien tanto admira resta importancia al hecho de que Nela piense que el camino elegido por Gloria sea loable. Enseguida la conversación se centra en los amoríos de Nela y su reflexión sobre el nuevo tipo de mujer se desvanece. Así, el discurso serio sobre la independencia femenina se anula con el dicurso cómico.

Tras una sesión de fotos en la que Gloria aparece vestida de nuevo con un mono de mecánico, una boina y las gafas de conducir en el ténder de un tren, un periodista le hace una entrevista. Evidentemente, Gloria es una curiosidad para la sociedad de la época. De ahí, que sea portada de varias revistas. La entrevista revela la postura de Gloria ante su decisión de estudiar y las nuevas modas. Leamos el siguiente diálogo:

PERIODISTA.-	¿Usted siguió esta carrera por propia vocación, no?
GLORIA.-	¡Ah!, por supuesto.
PERIODISTA.-	Por distinguirse, naturalmente, de esas señoritas ociosas que...

GLORIA.- No, señor; por el deseo de hacer algo útil que entretuviera mi vida; nada más.
PERIODISTA.- (*Escribiendo*) Utilidad y entretenimiento. Y claro, que cuando usted ha estudiado es que está fuera de las costumbres del gran mundo ?...
GLORIA.- No, señor, no estoy fuera.
PERIODISTA.- (*Escribe*) No está fuera. ¿Entonces, el gran mundo no le parece a usted mal?
GLORIA.- Tan interesante como otro cualquiera.
[...]
PERIODISTA.- Bueno; pero por lo menos la molestará la frivolidad con la que sus individuos proceden...
GLORIA.- No, no me molesta.
PERIODISTA.- (*Escribe*) No, no la molesta.
GLORIA.- No, no me molesta porque generalmente, tiende a la frivolidad todo el que tiene resueltas las necesidades fundamentales de la vida. (47)

Arniches da voz a una mujer moderna que quiere ser útil en su sociedad, es decir, participar en la vida pública a pesar de ser hija de una condesa y tener sus "necesidades fundamentales de la vida" resueltas. Para Gloria, ser útil y entretenerse son también necesidades que ella cubre con educación y trabajo, a diferencia de su hermana, quien se mueve por intereses económicos o su madre, por un amor ideal. Esta obsesión por el dinero es, junto a los comentarios de Gloria sobre la moda de las faldas cortas, sobre que las mujeres fumen o salgan solas, una sinécdoque de la avanzada modernidad española.[7]

El tío de Nela, quien es un duque, resume el pensamiento masculino hasta entonces imperante cuando le dice a Gloria, "... Por lo que respecta a ti, ¡es una lástima!... Tener sentido común...¡una chica tan mona! ¡Con el papel que hubieses podido hacer en sociedad! (32). También afirma, "tus exaltaciones románticas me conmueven" cuando Gloria defiende su estatus de aristócrata que debe defender el honor familiar, achacando a la juventud el deseo de femenino de defender la honra (32). Estos comentarios sacan a la luz el pensamiento de José Ortega y Gasset sobre la inferioridad intelectual de la mujer o los de Gre-

gorio Marañón sobre la diferenciación sexual y su defensa del papel maternal de las mujeres.[8] Si estos comentarios son motivo de risa es que en efecto, a pesar de estar frente a una obra teatral, Arniches retiene parte de la realidad social para poner en evidencia un pensamiento colectivo conocido por el público. Es risible porque contrasta con el discurso del feminismo durante la década de los veinte y lo trivializa con un discurso cómico que quita importancia a un asunto social serio, como ocurría con los comentarios de Nela sobre la mujer moderna. Así, el humor funciona como mediador social.

Durante el segundo acto, Gloria decide que será ella quien revele a su madre la verdad sobre su joven pretendiente, lo cual le hace reflexionar sobre su deseo de individualidad: "Por eso yo he querido salirme un poco de este mundo; ser algo por mí misma y para mí misma; escoger libremente mi cariño para que sea como un resplandor que ilumine todas mis horas. Con esto no quiero dar ninguna lección a nadie, pero dejo huella en un camino: la que quiera, que la siga" (68). Esta arenga es una anagnórisis donde Gloria comparte su pensamiento sobre la necesidad de la mujer de habitar espacios propios, de salirse de los que la sociedad patriarcal tenía dispuestos para ella. Esta idea la acerca al pensamiento de Emilia Pardo Bazán quien ya en 1892 "defiende la importancia de educar a la mujer, no tanto para mejorar sus contribuciones al bien social, sino por su bien individual" (Johnson 29). Arniches recurre al melodrama para volver a situar al público en un discurso conocido, preconizar un final sentimental y mitigar las ideas feministas de Gloria. De esta manera, mientras Gloria sigue con un modo independiente de vida pero con su novio, su madre asegura su fortuna y su hermana la aumenta con su matrimonio. A su vez, Mila se declara sabedora de su ridiculez y culpable por haberse enamorado de un joven a su madura edad, lo cual vuelve a poner de relieve los límites de la moral común. Como afirma Brooks, "Melodrama ... strives to find, to articulate, to demonstrate, to `prove` the existence of a moral universe which, though put into question, masked by villainy and perversions of judgment, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men"

(20). En este caso, al igual que ocurría con Flora, Arniches deja constancia de una sociedad que establece una visión masculina de lo que era ser mujer. En definitiva, "la sociedad oficial española del siglo XIX y aún del siglo XX basaba la continuidad del orden establecido en el sometimiento de la mujer a las normas de un orden patriarcal que determinaba su dependencia física, económica y legal del varón" (Anastasio 208).

4. Conclusión.

El canon literario español viene filtrado por la visión masculina de lo que significaba ser mujer. Arniches simplifica en estas dos tragedias grotescas las imágenes femeninas de "ángel del hogar" y "mujer moderna" que se venían enfrentando desde finales del siglo XIX. Flora es un modelo femenino anquilosado en otra época, grotesca imagen del "ándgl del hogar" y por eso, es motivo de risa. Sin embargo, su decisión final de recluirse en un convento hace visible al público el determinismo sobre el papel convencional de la mujer. En cambio, Gloria es el nuevo tipo de mujer que ha hecho de la educación un camino hacia su individualidad e independencia del imaginario masculino. Por eso, recibe el escarnio de su propia familia. Los finales recurren al melodrama para devolver cierto orden a las contradicciones sociales expuestas por Arniches y el discurso cómico media entre una realidad en periodo de cambios y una ficción que mitiga nuevas posibilidades de ser mujer. Bajo esta perspectiva, Arniches es un escritor que como explica Serge Salaün a propósito del cuplé, "reproduciría convenciones, estereotipos y esquemas ideológicos donde se enraizarían todos los conservadurismos" (193). Por una parte, al tratarse de un escritor que procede de la industria teatral del género chico, Arniches sigue las expectativas de comicidad que el público tenía sobre él. Por otra parte, pone en escena los dos estereotipos de mujer y al hacer esto, presenta una sociedad cambiante. De ahí, las referencias a la modernidad. Anastasio habla sobre la amenaza que las cupletistas representan para el orden pariarcal imperante "por su aspiración a crearse

una vida independiente fuera de la opción del matrimonio, y por su posición privilegiada en las tablas" (208). Arniches ha creado a Gloria, quien tiene una vida independiente y una profesión sin rechazar la relación sentimental que mantiene con Alfredo. Este nuevo modelo de mujer no rechaza el matrimonio, sino que propone la educación como el camino para conseguir independencia del canon patriarcal. A pesar de la amenaza que este modelo supone a este canon, el hecho de que se presente bajo una perspectiva cómica suaviza el impacto.

La visión masculina de la realidad social que nos presenta Arniches en estas dos tragedias grotescas avanza un concepto moderno de entender el papel de la mujer al llevar a escena conceptos prejuzgados que por desfasados o modernos no encajan en el imaginario colectivo. El discurso de género y el cómico van de mano porque reflejan un orden social tradicional pero al mismo tiempo, posibilitan la puesta en escena de elaboraciones culturales que lo desafían y subvierten. Esta contraposición entre lo tradicional y lo nuevo, produce un efecto grotesco que es moderno porque se buscan maneras alternativas de ser hombre o mujer fuera de la norma. Por eso, estas tragedias grotescas son fundamentales para entender la evolución del discurso de género y la modernidad durante las primeras décadas del siglo XX.

OBRAS CITADAS

ANASTASIO, Pepa. "¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío." *Journal of Iberian and Latin American Studies.* Vol. 13, Nos 2-3, August/December (2007): pp. 193-216.

ARNICHES, Carlos. *La señorita de Trevélez. ¡Que viene mi marido!* Madrid: Cátedra, 2008.

—. *La condesa está triste*. Madrid: Gráfica Literaria, 1930.

BADOS CIRIA, Concepción. "Intelectuales de la Edad de Plata (7). La Edad de Plata y la misoginia". *Centro Virtual Cervantes*, Rinconete (2009): p. 1.

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

BLANCO, Alda. "Maternidad, libertad y feminismo en el pensamiento e María Martínez Sierra." En Nieva de la Paz, Pilar. *Roles de género y cambio social en la literatura del siglo XX*. Amsterdam/New York: Rodopi, (2009): pp. 65-85.

—. "Teóricas de la conciencia feminista. Introducción". En *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XX*. Barcelona: Icaria Anzazyt, (1998): pp. 445-467.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "Información teatral. Lo grotesco en el teatro". *La Voz*, 6 de junio, 1929: p. 2.

—. "Prólogo" a *Teatro escogido de Carlos Arniches IV*. Madrid: Estampa, 1932.

JAWORSKI, Adam y Nikolas COUPLAND. *The Discourse Reader*. Londres: Routledge, 1999.

JOHNSON, Roberta. "El concepto de la soledad en el pensamiento feeminista español". En Nieva de la Paz, Pilar. *Roles de género y cambio social en la literatura del siglo XX*. Amsterdam/New York: Rodopi, (2009): pp. 23-44.

LENTZEN, Manfred. "La tragedia grotesca de Carlos Arniches y el teatro grotesco contemporáneo".En *Estudios sobre Carlos Arniches*. Alicante: Intituto de cultura "Juan Gil-Albert", (1994): pp. 61-74.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar. *Roles de género y cambio social en la literatura del siglo XX*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Las Máscaras*. En *Obras Completas*, III, Madrid: Aguilar, 1966.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 21ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

RÍOS CARRATALÁ, José Antonio. *Arniches. El escritor alicantino y la crítica*. Alicante: Caja de ahorros provincial de Alicante, 1990.

RÍOS-FONT, Wadda C. *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*. London: Associated University Presses, 1997.

RUIZ LAGOS, Manuel. "Sobre Carlos Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática." *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, II, num. 44, (1967): pp. 279-300.

SALAÜN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

SALINAS, Pedro. *Literatura española del siglo XX*. México: Lucero, 1941.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan Pedro. "La señorita de Trevélez: Tragedia grotesca de Carlos Arniches." *Revista de Filología*, 24, abril (2006): pp. 225-236.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1957.

NOTAS

[1] Sumner Ives caracteriza el dialecto literario como "a stylized representation of speech by means of nonstandard, regional, social, or even individual features" (1971, p. 146).

[2] La tragedia grotesca tiene sus antecedentes en el teatro grotesco italiano. En 1913 Luigi Chiarelli estrenó *La mascara e il volto*, obra que explica cómo la máscara encubre una realidad decadente y los verdaderos sentimientos. La simultaneidad entre lo risible y patético con lo serio es lo que da lugar a lo grotesco.

[3] La primera Guerra Mundial (1914-1918), en la que España no participó, supuso una considerable mejora en la economía nacional, que sin embargo, benefició mayoritariamente a la burguesía. A pesar del desarrollo industrial, la acumulación de capital por parte de la burguesía derivó en un acuciado malestar entre las clases trabajadoras. El problema de la lucha de clases se observa en la huelga general de 1917 en plena guerra mundial y en la creación del Partido Comunista Español en 1921, entre otros acontecimientos. Los partidos políticos son incapaces de crear gobiernos coherentes, las huelgas de trabajadores se suceden y los movimientos nacionalistas siguen firmes con sus propuestas. Por otra parte, los militares organizados crean las Juntas Militares de Defensa en 1917, y en 1921 termina la guerra colonial en Marruecos con un imprudente ataque de las tropas españolas causó miles de bajas. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) puso el gobierno de las provincias en manos de militares, la retirada de los partidos políticos y la consecuente disolución de las Cortes. Sin embargo, el desarrollo industrial y económico siguió durante estos siete años beneficiando a los pequeños y grandes empresarios, a expensas del bienestar de las clases trabajadoras y los agricultores. En 1931, un año después del final de la dictadura, se instaura como resultado de las elecciones municipales la Segunda República (1931-1936).

[4] José Antonio Ríos Carratalá considera *¡Qué viene mi marido!* una farsa cómica más que una tragedia grotesca. Explica que dicha obra fue vista como una farsa por las reseñas de la época y que a su vez, "carece de un héroe central que reúna los requisitos necesarios para combinar lo grotesco con la tragedia" (*Arniches* 60).

[5] Para Manuel Ruiz Lagos los figurones grotescos "son figuras hechas para reír y que en su tamaña pobreza humana terminan por arrancar lágrimas en el espectador" (298).

Resume Sánchez Sánchez los tres tipos de solterona propuestos por Torrente Ballester, "la que espera, la que se resiste con un "gancho" y la que se propasa. Flora de Trevélez pertenecería al segundo caso. Ella quizás fue mal enseñada por su hermano y ahora ya es tarde para recuperarse porque su "gancho" ya no tiene efecto en una sociedad cambiante en la debe dejar paso a las nuevas y jóvenes chicas como Maruja, Solita y Conchita" (233). Se trata de las criadas.

[6] Como señala Alda Blanco, a la mujer "se le adscribió el hogar como espacio propio, el único ámbito para su existencia" (Blanco 1998, 446).

[7] Por ejemplo, Gloria afirma que "con dinero uno va donde quiere independientemente de la clase social", la falda corta "educa la vista y

la tranquiliza" y "un cigarrillo en manos de una mujer tiene cierta gracia atractiva" (48).

[8] Como afirma Concepción Bados Ciria, "frente a los avances femeninos en el terreno social e intelectual de las primeras décadas del siglo XX, hombres eminentes como el filósofo José Ortega y Gasset y escritores como Rafael Cansinos Assens y Jacinto Benavente, científicos como Santiago Ramón y Cajal o Gregorio Marañón y, sobre todo, la influencia de las teorías del sociólogo y filósofo alemán Georg Simmel, que enfatizaban la inferioridad intelectual de las mujeres, ejercieron un discurso misógino recogido en las revistas y periódicos o tratados más importantes de la época" (1).